

Chrom und Colour (1967)

Ein Porträt Alfred Hitchcocks / von Peter Weibel

Film 7/67, Velbe bei Haanen

5.10.18

«Alfred Hitchcock is America's finest director» schrieb die amerikanische Zeitschrift «Film Culture», und die französischen «Cabiers du Cinéma» nennen ihren «Hitch» die «zentrale Figur des amerikanischen Films». Unser Wiener Mitarbeiter Peter Weibel, Mit-Autor der Aufsätze über die Marx-Bothers (9165 und Jahresheft «Film 1966») und über die Wiener Experimentalfilmer (der Abschnitt über Peter Kubelka, Heft 12/66) nennt seinen Beitrag ein «Porträt in panels»: «Panels heißen im Amerikanischen die einzelnen Abschnitte der Bilderfolge in den Comic strips. Daß wir uns dieser Technik annähern, liegt daran, daß der Archipel Hitchcock in einem Artikel obnehin nicht vollständig zu erkunden ist. So können wir ihn allenfalls anschnneiden».



1 Er hat bisher 50 Filme gedreht. Seine Fans nennen ihn Hitchie. Er hat eine Vorliebe für marineblaue Anzüge, lange Einstellungen, Kran-Schüsse, für Trademark, Perfektion und Understatement. Er liebt Taxis, blonde fashion models, Präzision und haßt Eier. Geboren am 13. August 1899 als Sohn eines Gemüsehändlers in Leytonstone, einer Vorstadt im Nordosten von London, besuchte er, ein ruhiges und wohlherzogenes Kind, das St. Ignatius College, eine Jesuiten-Schule – sein Vater war Katholik. Mit 20 begann er, sich für den Film zu interessieren und belästigte die Filmbüros in der Wardour Street: er fand eine Anstellung als Untertitel- und Titel-designer. 1921 drehte er seinen ersten Film, «Number Thirteen», den er aus Geldmangel nicht beendete.

Er beginnt seine Filme häufig mit der Totalen einer Stadt. Er skizziert seine sorgfältig komponierten Einstellungen vorher auf dem Papier. Er dreht durchschnittlich einen Film pro Jahr. Er besitzt Charme, Korpulenz, Geduld, Humor und eine gute Kunst-Kollektion: mehrere Utrillos, zwei Klees, einen Morland. Er arbeitet gern jahrelang mit demselben Team: als Kameramänner Jack Cox in England und Robert Burks in Hollywood, als Komponisten Dimitri Tiomkin und Bernard Herrmann, als Schauspieler Cary Grant und James Stewart. Er geht kaum ins Kino. Er wohnt in einem bescheidenen Haus in Bel Air und – bei seinen jährlichen Besuchen – im Claridges (London) oder Palace Hotel (St. Moritz). Er ist ein Showman, brillanter Causeur und Held der Nouvelle Vague.

Er, Alfred Hitchcock, sieht Thanatos, den Sterblichen, in Chrom und Colour.

2 («The Wrong Man», Der falsche Mann, 1956)

Ein harmloser Musiker, Balestrero, verläßt im Morgengrauen den Night Club, in dem er während der Nacht gespielt hat. Die Kamera kadriert ihn so, daß es scheint, als nehmen ihn die zwei Polizisten, die zufällig vorübergehen, in die Mitte. Indizien einer latenten Katastrophe, die der Zuschauer nicht bemerkt, selbst Balestrero nicht, nur der Blick, der im Alltäglichen schon die Formen des Unheils aufspießt. In der Subway dann liest Balestrero wie



Novello in «The Lodger» (Der Mieter)



Hitchcock («Erpressung» mit Anny Ondra)



Suspicion («Verdacht» mit Cary Grant und Joan Fontaine)

stets die Morgenzeitung. Sein Auge fällt auf ein Reklamebild: eine Familie mit zwei Kindern. Er lächelt. Der Zuschauer weiß, auch Manny Balestrero hat so eine Familie. Zu Hause umarmt er seine Frau, und beide reden vom Glück ihrer Familie. Am nächsten Morgen holt er sich Geld vom Versicherungsbüro. Am Abend spielt er wieder, fährt in der Subway, liest Zeitung, läutet wie immer an seiner Tür. In diesem Augenblick rufen ihn zwei Männer. Er dreht sich um, er wird festgenommen. Im Versicherungsbüro ist ein Raubüberfall verübt und Manny als der Täter angegeben worden. Die Kamera hat elliptisch den Einbruch der Katastrophe ins Familienglück schon angedeutet.

Manny gerät in den anonymen Verwaltungsapparat der Obrigkeit. Je mehr der Apparat Manny identifiziert (durch Fingerabdrücke, Verhöre, Zettel ausfüllen), desto mehr gewahrt er seine Anonymität. Verzweifelt und mit dem entfremdeten Antlitz eines Kafkaschen Helden versucht er, seine Identität wiederherzustellen, d. h. Orte, Bekannte, Ereignisse herbeizuschaffen, die beweisen, daß er, Manny Balestrero, nicht der Mann war, der an einem bestimmten Ort, zu einem bestimmten Termin ein Verbrechen verübt habe. Doch Zeit und Raum sind wider ihn: die einen sind tot, die andern verzogen. Die Leute, mit denen er Karten spielte, erinnern sich nicht. Die Alltäglichkeiten legen nicht Zeugnis ab für die unverwechselbare Individualität von Balestrero. Mannys Frau wird über Schuldgefühle (hätte sie ihn nicht zum Versicherungsbüro geschickt, wäre er nicht etc. ...) und der Ergebnislosigkeit seiner Recherche wehnsinnig. Als Mannys Mutter ihn veranlaßt zu beten, sieht der Zuschauer in einer superimposition (Überblendung) das Gesicht des wahren Täters, der erneut in Aktion ist: ein Mann geht auf der Straße, sein Gesicht kommt immer näher, bis es für einige Augenblicke mit dem von Balestrero eins wird. Der wahre Täter wird verhaftet. Nach seiner Freilassung besucht Manny seine Frau im Sanatorium. Sie bleibt in ihrer schizoiden Welt, läßt ihn allein mit den Worten: «That's good for you, Manny.»

That's good for YOU, das bedeutet: Die gesellschaftliche Anonymität ist nur für einen Augenblick und nur für einen Einzigen besiegt. Einer kam durch, aber die andern blieben hängen – die Lage wird dadurch nicht besser. Hitch läßt uns nicht im Zweifel, die Anonymität ist nicht objektiv und allgemeingültig überwunden, Manny ist nur «noch einmal davongekommen».

3

Hitchcocks Obsessionen: Doppelgängertum, Identitäts- und Schuld austausch, sind Emanationen eines Bewußtseins, das die herrschende Ideologie als Oberbau einer anonymen Gesellschaft und ihre Praxis als Ausfluß einer nach statistischen Maßen verwalteten durchschaut. Nachdem die «freiwillige Vergesellschaftung der Menschen» noch nicht erreicht ist, gesteht er konsterniert die Manipulierbarkeit des Individuums und der singulären Existenz ein. Diese Feststellung steht in eklatantem Widerspruch zur bürgerlich-idealistischen «Sehnsucht nach

Sprüche
«Film»
«Ein Schauspieler gleicht einem
«Ich kann ganz einfach kein
«Ich bin j

einem Heim der Identität und Invari wie sie Max Stirner in «Der Eigenthum» artikuliert: «Der ganze Wesen und Dasein, das t bin ich von Dem, was ich los bin, was ich in meiner Macht habe, mächtig bin. Mein eigen bin ich in allen Umständen, wenn ich mich zu («Der Einzige und sein Eigenthum» H.G. Helms «Die Ideologie der schaft».)

Hitchcocks Helden verstehen es nicht jederzeit und unter allen Umständen sein, sondern sind im Gegenteil nach ihrer verlorenen Identität unüber sich selbst. Als Verwalter los in den Produktionsverhältnissen und Arbeiter von den Produktions zieht sich der Mittelständler zurück feiert dort die Feste seiner Individualität. In seinen Filmen bläut oder läßt den ideologischen Luft luten Ich steigen: «Und nun nehme das, was sie Mir ist, als die M Eigentum: Ich beziehe alles auf Godards Helden retten sich mit dies Ballon vorm Absacken. Das bürg kippt Hitchcock um: seine Helden Verhältnisse. Indem er den Atlanten Selbstbewußtseins, das Sanctum v ausknockt, ist Hitch der vollkomm mittelständischen Ideologie. Indem heute die herrschende ist, gehör den wichtigsten Filmen, die wir heute

4

Richtung «North by Northwest» (Dritte, 1959) fährt der smarte und schäftsmann Roger Thornhill mit anonyme Großstadtgewühl. Doch es tung dieses Namens auf dem k «Hamlet» findet sich die Zeile: «He i north-west». In der Halle eines H platz der Individuen, wird er von führt, im Glauben, er sei der Agent Er entwischt noch einmal. Ironischer Gebäude der United Nations. Sy ordnung, wo er sich auch die Poiz zieht: ein Messer und eine Leiche w Hand geschoben. Man erfährt, daß Kaplan ein nicht- ist, erfunden, den echten zu decker suchen, seine Identität wiederherzu schon privat keine Hilfe: seine M nicht ernst. Nun läßt ihn auch die Stich. Im Interesse der Staatsräson Obrigkeit nichts zum Schutz Thori

n olour

ed Hitchcocks / von Peter Weibel

merica's finest director»
Zeitschrift «Film Culture»,
«Jahrbuch du Cinéma» nennen
rale Figur des amerikanischen
Mitarbeiter Peter Weibel, Mit-
r die Marx-Bothers (1965 und
) und über die Wiener
r Abschnitt über Peter
ennt seinen Beitrag ein «Por-
s heißen im Amerikanischen
e der Bilderfolge in den Comic
ser Technik annähern, liegt
el Hitchcock in einem Artikel
dig zu erkunden ist. So können
zweiden».

gedreht. Seine Fans nennen
eine Vorliebe für marineblaue
stellungen, Kran-Schüsse, für
n und Understatement. Er liebt
n models, Präzision und haßt
3. August 1899 als Sohn eines
Leytonstone, einer Vorstadt im
on, besuchte er, ein ruhiges und
, das St. Ignatius College, eine
in Vater war Katholik.
ich für den Film zu interessieren
ilmbüros in der Wardour Street:
eilung als Untertitel- und Titel-
rehte er seinen ersten Film,
, den er aus Geldmangel nicht

ilme häufig mit der Totalen einer
t seine sorgfältig komponierten
er auf dem Papier. Er dreht durch-
ilm pro Jahr. Er besitzt Charme,
i, Humor und eine gute Kunst-
e Utrillos, zwei Klees, einen Mor-
arn jahrelang mit demselben Team:
- Jack Cox in England und Robert
wood, als Komponisten Dimitri
nard Herrmann, als Schauspieler
James Stewart. Er geht kaum ins
in einem bescheidenen Haus in
ei seinen jährlichen Besuchen -
ondon) oder Palace Hotel (St.
1 Showman, brillanter Causeur und
a Vague.
ock, sieht Thanatos, den Sterblichen,
olour.

an», Der falsche Mann, 1956)
Musiker, Balestrero, verläßt im Mor-
Night Club, in dem er während der
ist. Die Kamera kadriert ihn so, daß
nehmen ihn die zwei Polizisten, die
gehen, in die Mitte. Indizien einer
rophe, die der Zuschauer nicht be-
alestrero nicht, nur der Blick, der im
hon die Formen des Unheils auf-
... dass liest Balestrero wie



«The Lodger» (Der Mieter)



«The Lodger» (Der Mieter) mit Anny Ondra



«The Lodger» (Der Mieter) mit Cary Grant und Joan Fontaine

stets die Morgenzeitung. Sein Auge fällt auf ein Reklamebild: eine Familie mit zwei Kindern. Er lächelt. Der Zuschauer weiß, auch Manny Balestrero hat so eine Familie. Zu Hause umarmt er seine Frau, und beide rochen vom Glück ihrer Familie. Am nächsten Morgen holt er sich Geld vom Versicherungsbüro. Am Abend spielt er wieder, fährt in der Subway, liest Zeitung, läutet wie immer an seiner Tür. In diesem Augenblick rufen ihn zwei Männer. Er dreht sich um, er wird festgenommen. Im Versicherungsbüro ist ein Raubüberfall verübt und Manny als der Täter angegeben worden. Die Kamera hat elliptisch den Einbruch der Katastrophe ins Familienglück schon angedeutet.

Manny gerät in den anonymen Verwaltungsapparat der Obrigkeit. Je mehr der Apparat Manny identifiziert (durch Fingerabdrücke, Verhöre, Zettel ausfüllen), desto mehr gewahrt er seine Anonymität. Verzweifelt und mit dem entfremdeten Antlitz eines Kafkaschen Helden versucht er, seine Identität wiederherzustellen, d. h. Orte, Bekannte, Ereignisse herbeizuschaffen, die beweisen, daß er, Manny Balestrero, nicht der Mann war, der an einem bestimmten Ort, zu einem bestimmten Termin ein Verbrechen verübt habe. Doch Zeit und Raum sind wider ihn: die einen sind tot, die andern verzogen. Die Leute, mit denen er Karten spielte, erinnern sich nicht. Die Alltäglichkeiten legen nicht Zeugnis ab für die unverwechselbare Individualität von Balestrero. Mannys Frau wird über Schuldgefühlen (hätte sie ihn nicht zum Versicherungsbüro geschickt, wäre er nicht etc. ...) und der Ergebnislosigkeit seiner Recherche wehnsinnig. Als Mannys Mutter ihn veranlaßt zu beten, sieht der Zuschauer in einer superimposition (Überblendung) das Gesicht des wahren Täters, der erneut in Aktion ist: ein Mann geht auf der Straße, sein Gesicht kommt immer näher, bis es für einige Augenblicke mit dem von Balestrero eins wird. Der wahre Täter wird verhaftet. Nach seiner Freilassung besucht Manny seine Frau im Sanatorium. Sie bleibt in ihrer schizoiden Welt, läßt ihn allein mit den Worten: «That's good for you, Manny.» That's good for YOU, das bedeutet: Die gesellschaftliche Anonymität ist nur für einen Augenblick und nur für einen Einzigen besiegt. Einer kam durch, aber die andern blieben hängen - die Lage wird dadurch nicht besser. Hitch läßt uns nicht im Zweifel, die Anonymität ist nicht objektiv und allgemeingültig überwunden, Manny ist nur «noch einmal davongekommen».

3
Hitchcocks Obsessionen: Doppelgängertum, Identitäts- und Schuldtausch, sind Emanationen eines Bewußtseins, das die herrschende Ideologie als Oberbau einer anonymen Gesellschaft und ihre Praxis als Ausfluß einer nach statistischen Maßen verwalteten durchschaut. Nachdem die «freiwillige Vergesellschaftung der Menschen» noch nicht erreicht ist, gesteht er konsterniert die Manipulierbarkeit des Individuums und der singulären Existenz ein. Diese Feststellung steht in eklatantem Widerspruch zur bürgerlich-idealistischen «Sehnsucht nach

einem Heim der Identität und Invarianz» (H. G. Helms), wie sie Max Stirner in «Der Einzige und sein Eigentum» artikuliert: «Eigenheit, das ist mein ganzes Wesen und Dasein, das bin ich selbst. Frei bin ich von Dem, was Ich los bin, Eigner von Dem, was ich in meiner Macht habe, oder dessen ich mächtig bin. Mein eigen bin ich jederzeit und unter allen Umständen, wenn Ich Mich zu haben verstehe.» («Der Einzige und sein Eigentum» S. 207, zitiert nach H.G. Helms «Die Ideologie der anonymen Gesellschaft».)

Hitchcocks Helden verstehen es nicht, sich zu haben, jederzeit und unter allen Umständen ihr eigen zu sein, sondern sind im Gegenteil auf der Suche nach ihrer verlorenen Identität und nach der Macht über sich selbst. Als Verwalter und Verteiler machtlos in den Produktionsverhältnissen, als Angestellter und Arbeiter von den Produktionsmitteln enteignet, zieht sich der Mittelständler zurück ins Private und feiert dort die Feste seiner Individualität: «Meine Macht bin ich selbst und bin durch sie mein Eigentum» (Stirner). Mit dem einzigen, was ihm verblieb, seiner Person, möchte er vortauschen, was er längst an die Gesellschaft verlor: Hitch entzieht dem Bürger solchen Triumph mit der Persönlichkeit. In seinen Filmen haut keiner auf den Tisch mit seiner Individualität. In seinen Filmen läßt sich keiner auf oder läßt den ideologischen Luftballon vom absoluten Ich steigen: «Und nun nehme ich die Welt als das, was sie Mir ist, als die Meinige, als Mein Eigentum: Ich beziehe alles auf Mich.» (Stirner). Godards Helden retten sich mit diesem romantischen Ballon vorm Absacken. Das bürgerliche Weltspiel kippt Hitchcock um: seine Helden sind Opfer der Verhältnisse. Indem er den Atlanten mittelständischen Selbstbewußtseins, das Sanctum von der Identität, ausknockt, ist Hitch der vollkommene Kritiker der mittelständischen Ideologie. Indem diese Ideologie heute die herrschende ist, gehören seine Filme zu den wichtigsten Filmen, die wir heute sehen.

4
Richtung «North by Northwest» (Der unsichtbare Dritte, 1959) fährt der smarte und charmante Geschäftsmann Roger Thornhill mit dem Taxi ins anonyme Großstadtgewühl. Doch es gibt keine Richtung dieses Namens auf dem Kompaß, nur in «Hamlet» findet sich die Zeile: «He is but mad north-north-west». In der Halle eines Hotels, Umschlagplatz der Individuen, wird er von Gangstern entführt, im Glauben, er sei der Agent George Kaplan. Er entwischt noch einmal. Ironischerweise ist es im Gebäude der United Nations, Symbol der Weltordnung, wo er sich auch die Polizei auf den Hals zieht: ein Messer und eine Leiche werden ihm in die Hand geschoben.

Man erfährt, daß Kaplan ein nicht-existenter Spion ist, erfunden, den echten zu decken. Bei den Versuchen, seine Identität wiederherzustellen, fand er schon privat keine Hilfe: seine Mutter nahm ihn nicht ernst. Nun läßt ihn auch die Gesellschaft im Stich. Im Interesse der Staatsräson unternimmt die Obrigkeit nichts zum Schutz Thornhills. Auf sich

Hitchcock bevorzugt kühle Blondinen, wie Grace Kelly
und Eva-Maria Saint, der Prototyp war die deutsche Aktrice
Anny Ondra (Bild links in «The Manxman», 1929)



gestellt, bewegt er sich von nun an durch eine undurchschaubare Welt, deren Partikel er verzweifelt zu einem Faden reiht, der ihn aus dem Labyrinth führen möge. Im Zug lernt Thornhill Eve kennen, die ihn vor der Polizei rettet – und den Gangstern ausliefert.

Als man ihm mitteilt, daß Eve, die Gespielin des Agenten-Chefs, der gesuchte George Kaplan sei, und ihr Leben von ihm abhängt, übernimmt er die Verantwortung. Er widersetzt sich der Absicht des Intelligence Bureau, Eve zu Spionage-Zwecken dem Agenten-Chef mit auf die Flucht nach Rußland zu geben. Auf Mount Rushmore, den riesigen Präsidentenköpfen, rettet er sie, zieht sie mit einem Arm vom Abgrund zurück. Schnitt. Er zieht sie im Zug auf sein Stockbett.

5
Das Thema der double chase – der Held, auf der Jagd nach dem Verbrecher, wird selbst von der Polizei gejagt – ist schon aus früheren Filmen bekannt: «The Thirty-Nine Steps» (39 Stufen, 1935), «Young and Innocent» (1937), «Saboteur» (Saboteure, 1942), «To Catch a Thief» (Über den Dächern von Nizza, 1955).

Hitch setzt Gangster und Polizei gleich, spürt da wie dort die faschistoide Autorität, haßt legalen und illegalen Terror gleichermaßen. Cary Grant, der als ehemaliger Riviera-Einbrecher um seine Identität, d. h. seine Existenz, kämpfen muß, nachdem Einbrüche in seiner Technik verübt werden: «To Catch a Thief»: Robert Cummings, der als Fabrikarbeiter zu unrecht der Sabotage verdächtigt wird und inmitten einer Zirkustruppe nach dem echten Spion, einem reichen Rancher, jagt: «Saboteur»: Derrick de Marney in «Young and Innocent» und Roger Thornhill – sie sind Opfer der «Radikalisierung der Konkurrenz, die den Einzelnen versachlicht.» (Helms). Wie Eve und Thornhill vom Intelligence Bureau eingesetzt werden, zeigt deutlich: «Sie sind nichts weiter als Ware. Sie werden verhandelt, verwaltet, konsumiert».

6
Wenn Hitch sich nicht in die Ironie wenden kann, bleibt ihm nur die Transzendenz, um die Zustände, die er anklagt, zu beheben, die Katastrophen, welche er als Kriminalstücke ausgibt. Hält er am Kriminalstück fest, offeriert er, wie die Regel es fordert, Lösungen. Spielt er carte blanche und verdeckt das Malheur nicht, setzt er auf das Jenseits, wenn auch selten – öfter setzt er auf Hoffnung oder Ungewißheit, die das Bessere nicht ausschließen.

Wie «The Wrong Man» ist «I Confess» (Zum Schweigen verurteilt, 1952) religiös angehaucht. Ein Priester steht zwischen seinem Schweigegebotnis und seiner Selbsterhaltung. Doktrinen der Obrigkeit verhindern seine Identität. Er wird eines Mordes angeklagt, den ihm der Mörder selbst gebeitet hat, wissend, daß seine Frau mit dem Priester vor der Weihe ein Verhältnis hatte.

«The Birds» (Die Vögel, 1963), allegorisch und mystisch, ist eine Apokalypse mit ungewissem Ausgang. Das Prinzip des Bösen wird aus der Gesell-

schaft heraus in die Natur extrapoliert. Die anonyme Bedrohung des Individuums wird auf die singuläre der Natur reduziert.

7
Seine ersten zwei Filme hat Hitch in München gedreht: «The Pleasure Garden» (1925) über zwei Revue-Mädchen und ihre Liebschaften, «The Mountain Eagle» (1926) über einen Schullehrer, der aus sexuellen Gründen von den Dorfbewohnern in die Berge getrieben wird. Den bukolischen Flair, den er sich aus Deutschland holte, bewahrte er sich bis zu «The Farmers Wife» (1926), einem Film über einen verwitweten Farmer, der nach einer zweiten Frau Ausschau hält und zuletzt die Haushälterin heiratet, und bis «The Skin Game» (1931, nach John Galsworthy). Hitchies Zärtlichkeit, Subtilität, Feinheit der Beobachtung, Gefühlswärme und Ernsthaftigkeit kam in Filmen wie «The Farmers Wife», «The Ring», «Rich and Strange» zum Ausdruck. «The Ring» (1927) handelt von einem Boxer, der sein Mädchen an den Champion verlor. Das Mädchen kehrt aber am Schluß zu ihrem Mann zurück und bewahrt ihn beim entscheidenden Fight vorm Verlieren. «Rich and Strange» (1932) ist die Geschichte eines jungen Ehepaares, das eine Weltreise unternimmt und, als es wieder nach London zurückkehrt, in seinen sexuellen Beziehungen verändert ist. Die Fragilität der Liebe behandelt «Easy Virtue» (1927): eine geschiedene Frau verheiratet sich wieder, ohne ihre Vergangenheit anzugeben. «Downhill» aus dem gleichen Jahr handelt von einem Studenten auf. Abwegen, der eine charakterlose Schauspielerin heiratet, seine Gesundheit ruiniert und wieder zur Familie zurückkehrt.

1930 verdiente er 15 000 Pfund und drehte das erste britische Musical, «Elstree Calling», und «Juno and the Paycock» (Juno und der Pfau, 1933) nach dem Stück von Sean O'Casey. Trotz Melodramen und Schulzen («Waltzes from Vienna», Walzer aus Wien, 1933) war Hitch in den Jahren 1925–1932 der angesehenste englische Regisseur. Wenn auch die berühmte Hitchcocksche Sophistication den Filmen noch nicht den besonderen touch verlieh, sein Universum war in nuce schon präsent. Er war ein erstklassiger Regisseur seriöser Dramen. 1933 wechselte er über zur Gaumont-British Production und begann mit «The Man Who Knew too Much» (Der Mann, der zuviel wußte, 1934) eine Serie von sechs Thrillern, welche er mit «The Lodger», (Der Mieter, 1926, Jack the Ripper-Thema), wo er das erste Mal in seinem Film persönlich auftrat, «Blackmail» (Erpressung, 1929: ein Mädchen tötet einen Artisten, der sie verführen will) und «Number Seventeen» (Nummer 17, 1932: ein Tramp stößt zufällig auf das Versteck einer Juwelenbande) bereits vorweggenommen hatte.

8
In «The Manxman» (Der Mann von Manx, 1929) tauchte zum ersten Mal Hitchies berühmtes Thema der Schuldübertragung auf. Eine Frau zwischen zwei Männern. Als der erste, ein Fischer, fortgeht und von ihm erzählt wird, daß er ertrunken sei, beginnt

Jean-Luc Godard über Hitchcock:
 «Über 'Faust' bietet heute der urgermanischste aller Filmkünstler von jenseits des Atlantiks die lebendigste und brillianteste Paraphrase, das heißt eine Paraphrase, die Ungestüm und Sehergeist in sich verbindet. Die Kunst Hitchcocks ist seit 'The Lodger' zutiefst germanisch».

sie eine Affäre mit einem Jurastudenten. Der Fischer kommt unvermutet zurück und heiratet sie. Das Kind ist jedoch nicht von ihm. Sie versucht einen Selbstmord. Vor Gericht ist ihr Richter der ehemalige Liebhaber. Ihr Vater, der die Umstände kennt, denunziert den Richter, welcher seine Karriere für Frau und Kind aufgibt.

9
 «Strangers on a Train» (Ein Fremder im Zug, 1951) ist ein Film der Kontraste und Parallelismen, der Widerstände und geheimen Übereinstimmungen. Zwischen Chaos und Ordnung, zwischen Es und Über-Ich, zwischen Dunkel und Licht balanciert Hitch seine Figuren.

Typische Sequenz: Guy, ein junger Tennisspieler, der über die Gouverneurstochter Ann in die Politik einsteigen möchte, schüttelt seine Frau Miriam, ein leichtsinniges Mädchen, zornig am Hals. Dann ein Anruf von Ann: «Du sprichst so wild, Guy.» - «Ich habe mit Miriam gestritten ... Ich könnte ihren faulen, nutzlosen kleinen Nacken brechen ... Ich sagte, ich könnte sie erwürgen», hört man Guy. Schnitt: Bruno, der sich Guy als Mörder angetragen hat, bewegt seine Hände.

Durch diesen Schnitt etabliert Hitch einen strikten Konsensus zwischen beiden Männern. Zum Gedanken gesellt sich der Gestus, zur Emotion des einen die Exekution des andern. Hitchies Obsession, «die krankhafte Annahme gemeinsamer Schuld» (Josef Conrad) findet hier ihren perfekten Ausdruck. Guy ist an seine Frau gebunden, Bruno an seine Mutter. Beider Bindung ist eine sexuelle. Während einer Bahnfahrt schlägt Bruno brüsk vor, er könnte Guy's Frau umbringen; Guy müsse dafür seinen Vater ermorden. Guy stimmt ironisch zu und lacht beim Verlassen des Zuges. Das Feuerzeug jedoch, das er vergessen hat, ist ein objektives Zeichen dafür, daß ihm Brunos Vorschlag nicht zu fern liegt. Dieses Feuerzeug, das die Widmung «A to G» (Ann für Guy) trägt, wird Bruno bei der Leiche Miriams zu hinterlegen versuchen, um sich an Guy zu rächen.

Mit dem Feuerzeug hat sich Guy Bruno in die Hand gegeben. Es ist das Bindeglied zur geordneten Welt, das Symbol seiner Verstrickung. Will er seine Identität, muß er es wiedergewinnen. Vermittelt einer Parallel-Montage realisiert Hitch diese Thematik. Im hellen (!) Tennishof kämpft Guy um sein Spiel und gegen die Uhr, sowohl um der Polizei zu entkommen, als auch um Bruno rechtzeitig daran hindern zu können, das Feuerzeug am Mordplatz zu hinterlegen. Dazwischengeschritten Bruno, der mit Erfolg versucht, das Feuerzeug aus einem dunklen (!) Kanal zu fischen. Sie treffen einander im Vergnügungspark. Das Karussell, auf dem sie einander jagen, läuft Amok, stürzt ein. Guy wird weggeschleudert, Bruno kommt darin um. Als er stirbt, öffnet er die Hand und gibt das Feuerzeug frei. In den letzten Einstellungen bringt ein Priester Guy und Ann zum Zug.

Indem Bruno Miriam ermordete, hat er Guy den Zugang zur geordneten Welt geobnet. Bruno ist tot und mit ihm Guys dunklere Seite. Das Böse ist

nicht separierbar vom Guten.

10
 («Rope», 1948, Hitchies erster Farbfilm). Zwei junge Homosexuelle, Studenten und affiziert von Nietzsches Philosophie, ermorden einen Kollegen kurz vor der Ankunft der Gäste ihrer Party. Der Film spielt sich in einem einzigen Raum ab und ist durchgehend in den berühmten 10-Minuten-Einstellungen gedreht. Um vollständige Kontinuität des Raumes, der Zeit und des Blicks zu bewahren, um die Schnitte zwischen den 10-Minuten-Einstellungen zu vertuschen, schoß er oft auf Dunkles zu und dann wieder weg, zum Beispiel auf den Rücken der Schauspieler oder den schwarzen Deckel des Kastens. Diese Methode bewirkte ein merkwürdiges Gefühl der Dauer (Bergson). Die Kamera streifte durch den Raum wie das Auge des Betrachters, erfaßte zuweilen die Schauspieler oder Gegenstände in Großaufnahme. Hitch zwang den Gegenständen Bedeutungen auf. Denn das System von Schwenks und Fahrten, elegant und subtil wie bei Max Ophüls, war nicht pure Kunstfertigkeit, es korrespondierte mit einem feinsinnigen Netz moralischer Relationen. Durch die Kamera, dirigiert von einem empfindsamen moralischen Blick, präsentierte Hitch die verborgenen Beziehungen als evidente.

In «Under Capricorn», (Sklavins des Herzens, 1949), einem Kostümfilm aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wählte Hitchcock nochmals, wenn auch seltener, die 10-Minuten-Einstellungen. Ein Stallbursche, angeklagt des Mordes am Bruder jener Frau, mit der er entlaufen ist, wird nach Australien in die Verbannung geschickt. Nach seiner Rückkehr wird er erfolgreicher Geschäftsmann und seine Frau Alkoholikerin. Als ihr Cousin sie besucht, verliebt sie sich in ihn und gesteht, daß sie ihren Bruder umgebracht hat. Um ihren Gatten zu retten, der in einem Kampf den Cousin verwundete, bekennt sie öffentlich ihre Schuld.

In «The Secret Agent» (1936) wird die Schuld-Thematik ebenfalls durch einen Irrtum der Identität ausgelöst. Zwei Agenten töten einen Unschuldigen, im Glauben, daß er der gesuchte deutsche Spion sei. Im Spionage-Milieu ist auch «Notorious» (Weißes Gift, 1946) angelegt. Die Geschichte von den Nazis in Rio und ihrem Uranium-Schmuggel ist jedoch nur ein Vorwurf für eine feinsinnige Studie zwischenmenschlicher Beziehungen. Devlin, ein Regierungsagent, treibt durch seinen Zynismus Alicia in die Hände von Sebastian, dem Leiter der Nazi-Gruppe. Als dieser sie vergiftet, weil er sie als Gegenspion durchschaut hat, kann Devlin sie nur noch ins Spital bringen. Vom anfänglichen sexuellen Abenteuer, über Mißtrauen, Stolz, Eigensucht, Plaisanterie, bis zur schützenden Zärtlichkeit am Schluß entwickelt Hitch alle Phasen der Liebe und Verantwortung in einer dubiosen und ambiquitären Welt.

11
 Das latente Zentrum von «Rope» ist James Stewart, der Rationalist, der Verantwortung von sich weist. In «Rear Window» (Das Fenster zum Hof, 1954) macht der Held allein den Film aus. Der Film ist eine

Projektion seiner Komplexe. Jean Douchet hat in «La Troisième Clef d'Hitchcock» (Cahiers du Cinéma 113) nachgewiesen: was Jefferies sieht, ist eine Projektion seiner Wünsche. Die Häuserwand gegenüber ist dasselbe wie die Leinwand für den Zuschauer. Früher Nachrichtenfotograf, suchte er Gefahren, nun die Hektik, um der Verantwortung zu entlaufen. Nun ist sein Bein gebrochen und er ist auf sich angewiesen. Er, der «Tourist in einem endlosen Urlaub» wie Lisa (Grace Kelly) sagt, er, der in Urlaub lebt von sich selbst, muß nun ruhen und reflektieren. Der Film ist statisch wie sein Held. Die Aktion ist vorüber, bleibt nur die Beobachtung. Um nicht über sich selbst nachdenken zu müssen, denkt er über andere nach. Aber die anderen müssen seine eigenen Probleme widerspiegeln. Die Frauen sind verzerrte Projektionen von Lisa: die sentimentale alte Jungfer das dumme Häschen oder die invalide Mrs. Thorvald. Das glückliche Ehepaar von der Häuserwand gegenüber interessiert ihn nicht im geringsten, er und allein der Mörder, denn er ist repräsentativ für Möglichkeiten in Jefferies selbst. Potentieller Mörder er ist, sieht er in Thorvald natürlich sofort den Gattenmörder. Als daher Thorvald zu Jefferies überkommt, ist dieses Treffen von der panischen Angst gezeichnet, einem Doppelgänger zu begegnen, den man kaschieren möchte. Die Szene ist jedoch mit subjektiver Kamera gefilmt. Als Jefferies mit den Blitzlichtern der Kamera wehrt, sehen wir einmal mit den Augen von Jeff und einmal mit den Augen von Thorvald. Parallelität und Duplizität der Männer - daß sie jeweils ihr «anderes Ich» stellen -, wird durch diese Montage «materialisiert. Jefferies, der bloßer Betrachter zu sein glaubt, der mit nichts zu tun haben wollte, ist in das Geschehen und in die Schuld miteinbezogen worden. Für seine Teilnahme bezahlt er mit einem zerbrochenen Bein: er fällt vom Balkon runter. Thorvald geht der andere Teil von Jefferies' Identität akzeptiert sich und Lisa.

12
 Ist Jefferies der Archetyp des Hitchcockschen Detektivs, so Marnie der Archetyp der Hitchcockschen Frau. Wie in «Rear Window» macht auch in «Marnie» (1964) der Held den Film allein aus. Gejagt von einem Schuldkomplex, den sie verdrängt hat, hat sie Kind erschlug sie einen Kunden ihrer Mutter). Sie ist ständig auf Reisen. Auf der Flucht vor sich selbst wechselt sie Arbeitsplätze und Identitäten. Früher Detektiv, sind die Folgen ihrer Desintegration. Abhängigkeit von der Mutter, Identitätsverlust, Schuld, sexuelle Aberration - die gemeinsamen Themen von «Spellbound» bis «Psycho» im Hintergrund.

13
 Marxens Einsicht in das Verhältnis von Oberfläche, von Ideologie und Ökonomie - Die Oberfläche bestimmt das Bewußtsein -, erlaubt Hitchcock den Schluß: ein ruiniertes Bewußtsein impliziert eine ruinierte Gesellschaft. Hitch beweist den Zerstörer der Sozietät, die Destruktion gesellschaftlicher Normen und zahlen drauf. Verlorene Detektive im

zeigt. Im Liebespaar zeigt Hitch die Gesellschaft, seine Konflikte sind repräsentativ für die Probleme gesellschaftlicher Kommunikation. Gruppenpsychologie als Soziologie. Dieselbe Welt, die Lewis und Tashlin von außen durch die Reaktion der Dinge attackieren - durch den Aufstand der Dinge bricht das Chaos in die geordnete Welt -, stellt Hitch von innen durch die Reaktion der Seelen bloß.

14
 Wenn Gegenstände in Hitchies Filmen eine eminente Rolle spielen, dann weil dies sowohl seinen Helden als auch seinem Medium entspricht. Film ist vor allem eine Kunst der Dinge. Auf der Leinwand ist die Bewegung eines Autos genauso wichtig wie die Bewegung eines Menschen. Durch die Großaufnahme erhält ein Glas ebenso viel Bedeutung wie ein Gesicht. Erst die Dramaturgie richtet die verlorene Priorität des Menschlichen wieder auf, und es hat sich herausgestellt, daß die Dramaturgie des Films die klassisch-konventionelle des Theaters ist. (Vgl. Ernst Iros, Wesen und Dramaturgie des Films). Der nouveau roman, der an die Techniken des Films sich angelehnt hat, verzichtet konsequenterweise auf psychologische Dramaturgie und wertet die Funktion der Dinge auf.

15
 «Marnie» ist eines der absoluten Meisterwerke Hitchcocks. Die Farbe verselbständigt sich, emanzipiert sich von seinem flüchtigen Dasein als formales Ornament zu einer (Menschen, Dingen, Aktionen gleichgestellten) Funktion. Während in «Psycho» die psychoanalytische Erklärung noch in der literarischen Form des Monologs geschieht, bewerkstelligt sie in «Marnie» die Farbe und das Bild - mustergültig als Quantitativ-Montage eingesetzt (Erinnerungsbilder, Pläne, und besonders -farben drängen sich assoziativ auf, wiederholen sich, werden länger in ihrer Dauer und finden ihre Lösung in einem reproduzierten Geschehen) -, so daß Bela Balázs Formel «Farbähnlichkeiten und Farbenkontraste werden eine noch viel tiefere Bindung zwischen den Bildern schaffen als die formalen» endlich wahr wird.

16
 Dem Hitchcock-Helden, Spezialist in arbeitsteiliger Gesellschaft, sind das gemachte und das vorhandene Sein nicht mehr eins: die Produkte und die Arbeitskraft, Bewußtsein und Wirklichkeit. Der Kreis seines Tuns wird gestört durch die gesellschaftliche Nötigung. Ambulantes und fungibles Individuum, das er wird in Abhängigkeit von den Produktionsverhältnissen gehalten. «Der Held des Kriminalromans erscheint ... nicht immer als der ganze Mensch. Er kann auch, mit allen menschlichen Schwächen, als Spezialist in arbeitsteiliger Gesellschaft, als Detektiv auftreten und damit ein ungleich realistischeres Bild vermitteln.» (H. Heißenbüttel, Spielregeln des Kriminalromans.)
 sind lädiert. Impotent, invalid oder hörig, gehen sie in Fällen, verstricken sich, fallen drauf rein, gehen unter und zahlen drauf. Verlorene Detektive im



Die Karussell-Szene in «Der Fremde im Zug»



Grace Kelly in «Bei Anruf Mord»

«Tippi» Hedren, von den Vögeln («The Birds») zerfleht



über Hitchcock:
 et heute der urgermanischste aller Filmkünstler
 atlantiks die lebendigste und brillianteste Paraphrase,
 -aphrase, die Ungestüm und Sehergeist in sich
 unst Hitchcocks ist seit 'The Lodger' zutiefst germanisch».

Jurastudenten. Der Fischer
 und heiratet sie. Das Kind
 Sie versucht einen Selbst-
 ihr Richter der ehemalige
 die Umstände kennt, denun-
 er seine Karriere für Frau

(Ein Fremder im Zug, 1951)
 aste und Parallelismen, der
 reimen Übereinstimmungen.
 Ordnung, zwischen Es und
 kel und Licht balanciert Hitch

, ein junger Tennisspieler, der
 dchter Ann in die Politik ein-
 eilt seine Frau Miriam, ein
 i, zornig am Hals. Dann ein
 rpricht so wild, Guy.» - Ich
 tritten ... Ich könnte ihre
 nen Nacken brechen ... Ich
 erwürgen», hört man Guy.
 h Guy als Mörder angetragen
 je.

etabliert Hitch einen strikten
 beiden Männern. Zum Ge-
 der Gestus, zur Emotion des
 es ändern. Hitchies Obsession,
 rahme gemeinsamer Schuld-
 hier ihren perfekten Ausdruck
 au gebunden, Bruno an seine
 ng ist eine sexuelle. Während
 igt Bruno brüsk vor, er könnte
 an; Guy müsse dafür seinen
 y stimmt ironisch zu und lacht
 Zuges. Das Feuerzeug jedoch,
 t, ist ein objektives Zeichen des
 s Vorschlag nicht zu fern liegt,
 as die Widmung «A to G» (Ann
 Bruno bei der Leiche Miriams zu
 n, um sich an Guy zu rächen.

hat sich Guy Bruno in die Hand
 Bindegled zur geordneten Welt,
 r Verstrickung. Will er seine
 es wiedergewinnen. Vermittelt
 ege realisiert Hitch diese Thema-
 Tennishof kämpft Guy um sein
 e Uhr, sowohl um der Polizei zu
 ch um Bruno rechtzeitig daran
 das Feuerzeug am Mordplatz zu
 schengeschritten Bruno, der mit
 s Feuerzeug aus einem dunklen (!)

Sie treffen einander im Ver-
 s Karussell, auf dem sie einander
 s, stürzt ein. Guy wird wegge-
 kommt darin um. Als er stirbt,
 rd und gibt das Feuerzeug frei.
 stellungen bringt ein Priester Guy

iam ermordete, hat er Guy den
 ineten Welt gebnet. Bruno ist tot
 ys dunklere Seite. Das Böse ist

nicht separierbar vom Guten.

10

(«Rope», 1948, Hitchies erster Farbfilm).

Zwei junge Homosexuelle, Studenten und affiziert
 von Nietzsches Philosophie, ermorden einen Kol-
 legen kurz vor der Ankunft der Gäste ihrer Party.
 Der Film spielt sich in einem einzigen Raum ab und
 ist durchgehend in den berühmten 10-Minuten Ein-
 stellungen gedreht. Um vollständige Kontinuität des
 Raumes, der Zeit und des Blicks zu bewahren, um
 die Schnitte zwischen den 10-Minuten-Einstellungen
 zu vertuschen, schoß er oft auf Dunkles zu und dann
 wieder weg, zum Beispiel auf den Rücken der
 Schauspieler oder den schwarzen Deckel des
 Kastens. Diese Methode bewirkte ein merkwürdiges
 Gefühl der Dauer (Bergson). Die Kamera streift
 durch den Raum wie das Auge des Betrachters,
 erfährt zuweilen die Schauspieler oder Gegenstände
 in Großaufnahme. Hitch zwang den Gegenständen
 Bedeutungen auf. Denn das System von Schwenks
 und Fahrten, elegant und subtil wie bei Max Ophüls,
 war nicht pure Kunstfertigkeit, es korrespondierte
 mit einem feinmaschigen Netz moralischer Relati-
 onen. Durch die Kamera, dirigiert von einem
 empfindsamen moralischen Blick, präsentierte Hitch

die verborgenen Beziehungen als evidente.
 In «Under Capricorn», (Sklavin des Herzens, 1949),
 einem Kostümfilm aus der ersten Hälfte des 19. Jahr-
 hunderts, wählte Hitchcock nochmals, wenn auch
 seltener, die 10-Minuten-Einstellungen. Ein Stell-
 bursche, angeklagt des Mordes am Bruder jener
 Frau, mit der er entlaufen ist, wird nach Australien
 in die Verbannung geschickt. Nach seiner Rückkehr
 in die erfolgreiche Geschäftsmann und seine Frau
 Alkoholikerin. Als ihr Cousin sie besucht, verliebt
 sie sich in ihn und gesteht, daß sie ihren Bruder um-
 gebracht hat. Um ihren Gatten zu retten, der in einem
 Kampf den Cousin verwundete, bekennt sie öffent-
 lich ihre Schuld.

In «The Secret Agent» (1936) wird die Schuld-
 Thematik ebenfalls durch einen Irrtum der Identität
 ausgelöst. Zwei Agenten töten einen Unschuldigen,
 im Glauben, daß er der gesuchte deutsche Spion
 sei. Im Spionage-Milieu ist auch «Notorious» (Weiße
 Gift, 1946) angelegt. Die Geschichte von den Nazis
 in Rio und ihrem Uranium-Schmuggel ist jedoch nur
 ein Vorwurf für eine feinnervige Studie zwischen-
 menschlicher Beziehungen. Devlin, ein Regierungs-
 agent, treibt durch seinen Zynismus Alicia in die
 Hände von Sebastian, dem Leiter der Nazi-Gruppe.
 Als dieser sie vergiftet, weil er sie als Gegenspieler
 durchschaut hat, kann Devlin sie nur noch ins Spital
 bringen. Vom anfänglichen sexuellen Abenteuer, über
 Mißtrauen, Stolz, Eigensucht, Plaisanterie, bis zur
 schützenden Zärtlichkeit am Schluß entwickelt Hitch
 alle Phasen der Liebe und Verantwortung in einer
 dubiosen und ambiguitären Welt.

11

Das latente Zentrum von «Rope» ist James Stewart,
 der Rationalist, der Verantwortung von sich weist.
 In «Rear Window» (Das Fenster zum Hof, 1954)
 macht der Held allein den Film aus. Der Film ist eine

Projektion seiner Komplexe. Jean Douchet hat
 «La Troisième Clef d'Hitchcock» (Cahiers du Cinéma
 113) nachgewiesen: was Jefferies sieht, ist die
 Projektion seiner Wünsche. Die Häuserwand gegen-
 über ist dasselbe wie die Leinwand für den Zuschauer.
 Früher Nachrichtenfotograf, suchte er Gefahren und
 Hektik, um der Verantwortung zu entlaufen. Nun
 sein Bein gebrochen und er ist auf sich geworfen
 Er, der «Tourist in einem endlosen Urlaub» wie
 (Grace Kelly) sagt, er, der in Urlaub lebt von
 selbst, muß nun ruhen und reflektieren. Der Film
 statisch wie sein Held. Die Aktion ist vorab
 bleibt nur die Beobachtung. Um nicht über
 selbst nachdenken zu müssen, denkt er über ande-
 nach. Aber die anderen müssen seine eigenen Pro-
 bleme widerspiegeln. Die Frauen sind verzerrte Pro-
 jektionen von Lisa: die sentimentale alte Jungfer
 das dumme Häschen oder die invalide Mrs. Thor-
 vald. Das glückliche Ehepaar von der Häuserwand
 gegenüber interessiert ihn nicht im geringsten, ein-
 und allein der Mörder, denn er ist repräsentativ für
 Möglichkeiten in Jefferies selbst. Potentieller Mö-
 der er ist, sieht er in Thorvald natürlich sofort
 Gattenmörder. Als daher Thorvald zu Jefferies
 überkommt, ist dieses Treffen von der panischen
 Angst gezeichnet, einem Doppelgänger zu begegnen,
 den man kaschieren möchte. Die Szene ist jewei-
 mit subjektiver Kamera gefilmt. Als Jefferies
 mit den Blitzlichtern der Kamera wehrt, sehen
 einmal mit den Augen von Jeff und einmal mit
 Augen von Thorvald. Parallelität und Duplizität
 Männer - daß sie jeweils ihr «anderes Ich»
 stellen -, wird durch diese Montage «materiali-
 siert, Jefferies, der bloßer Betrachter zu sein gläubi-
 cher mit nichts zu tun haben wollte, ist in das Ge-
 schehen und in die Schuld miteinbezogen worden.
 Für seine Teilnahme bezahlt er mit einem zu-
 gebrochenen Bein: er fällt vom Balkon runter.
 Thorvald geht der andere Teil von Jefferies
 akzeptiert sich und Lisa.

12

Ist Jefferies der Archetyp des Hitchcockschen
 den, so Marnie der Archetyp der Hitchcockschen
 Frau. Wie in «Rear Window» macht auch in «Marnie»
 (1964) der Held den Film allein aus. Geleitet
 einem Schuldkomplex, den sie verdrängt hat,
 Kind erschlug sie einen Kunden ihrer Mutter),
 ständig auf Reisen. Auf der Flucht vor sich
 wechselt sie Arbeitsplätze und Identitäten. Flucht
 und Kleptomanie sind die Folgen ihrer Desorien-
 tion. Abhängigkeit von der Mutter, Identitäts-
 schein ... nicht immer als der «ganze Mensch». Er
 Themen von «Spellbound» bis «Psycho» im
 als einer Frau.

13

Marxens Einsicht in das Verhältnis von Oberbau
 Unterbau, von Ideologie und Ökonomie - Das
 bestimmt das Bewußtsein -, erlaubt Hitchcock
 Schluß: ein ruiniertes Bewußtsein impliziert
 ruinierte Gesellschaft. Hitch beweist den Zerfall
 Sozietät, die Destruktion gesellschaftlicher Perso-
 indem er die Desintegration einer Persönlichkeit

zeigt. Im Liebespaar zeigt Hitch die Gesellschaft,
 seine Konflikte sind repräsentativ für die Probleme
 gesellschaftlicher Kommunikation. Gruppenpsycholo-
 gie als Soziologie. Dieselbe Welt, die Lewis und
 Tashlin von außen durch die Reaktion der Dinge
 attackieren - durch den Aufstand der Dinge bricht
 das Chaos in die geordnete Welt -, stellt Hitch von
 innen durch die Reaktion der Seelen bloß.

14

Wenn Gegenstände in Hitchies Filmen eine emi-
 nente Rolle spielen, dann weil dies sowohl seinen
 Helden als auch seinem Medium entspricht. Film ist
 vor allem eine Kunst der Dinge. Auf der Leinwand
 ist die Bewegung eines Autos genauso wichtig wie
 die Bewegung eines Menschen. Durch die Großauf-
 nahme erhält ein Glas ebenso viel Bedeutung wie
 ein Gesicht. Erst die Dramaturgie richtet die ver-
 lorene Priorität des Menschlichen wieder auf, und es
 hat sich herausgestellt, daß die Dramaturgie des
 Films die klassisch-konventionelle des Theaters ist.
 (Vgl. Ernst Iros, Wesen und Dramaturgie des Films).
 Der nouveau roman, der an die Techniken des Films
 sich angelehnt hat, verzichtet konsequenterweise auf
 psychologische Dramaturgie und wertet die Funktion
 der Dinge auf.

15

«Marnie» ist eines der absoluten Meisterwerke
 Hitchcocks. Die Farbe verselbständigt sich, emanzi-
 piert sich von seinem flüchtigen Dasein als formales
 Ornament zu einer (Menschen, Dingen, Aktionen
 gleichgestellten) Funktion. Während in «Psycho» die
 psychoanalytische Erklärung noch in der literarischen
 Form des Monologs geschieht, bewerkstelligt sie in
 «Marnie» die Farbe und das Bild - mustergültig
 als Quantitativ-Montage eingesetzt (Erinnerungsbilder,
 -töne, und besonders -farben drängen sich assozia-
 tiv auf, wiederholen sich, werden länger in ihrer
 Dauer und finden ihre Lösung in einem reprodu-
 zierten Geschehen) -, so daß Bela Balázs Formel
 «Farbähnlichkeiten und Farbenkontraste werden eine
 noch viel tiefere Bindung zwischen den Bildern
 schaffen als die formalen» endlich wahr wird.

16

Damit Hitchcock-Helden, Spezialist in arbeitsteiliger
 Gesellschaft, sind das gemachte und das vorhandene
 sein nicht mehr eins: die Produkte und die Arbeits-
 kraft, Bewußtsein und Wirklichkeit. Der Kreis seines
 Lebens wird gestört durch die gesellschaftliche Nöti-
 gung: Ambulantes und fungibles Individuum, das er
 ist, ist seine Welt die jeweils ihm zugewiesene.
 wird in Abhängigkeit von den Produktionsverhält-
 nissen gehalten. «Der Held des Kriminalromans er-
 scheint ... nicht immer als der «ganze Mensch». Er
 kann auch, mit allen menschlichen Schwächen, als
 Spezialist in arbeitsteiliger Gesellschaft, als Detek-
 tiv, auftreten und damit ein ungleich realistischeres
 Bild vermitteln.» (H. Heißenbüttel, Spielregeln des
 Kriminalromans.)

Hitchies Detektive sind Hemingwaysche Helden: sie
 sind ladiert, Impotent, invalid oder hörig, gehen sie
 in Fallen, verstricken sich, fallen drauf rein, gehen
 unter und zahlen drauf. Verlorene Detektive im



Die Karussell-Szene in «Der Fremde im Zug»



Grace Kelly in «Bei Anruf Mord»

'Tippi' Hedren, von den Vögeln («The Birds») zerfetzt



«Ich bin ein absolut ängstlicher Mensch. Ich liebe es, wenn um mich herum alles klar, wolkenlos, windstill ist. Ein aufgeräumter Schreibtisch erfreut mich innerlich. Dieses Gefühl für Ordnung ist bei mir gekoppelt mit Abscheu vor jeglicher Komplikation. Mit einem Wort: ich bin selber das genaue Gegenteil des Mythos, mit dem ich meine Person zu umgeben pflege» («Hitch» in einem Interview).

Haufen der Welt, agieren sie in Kriminalgeschichten, welche die attischen Tragödien von heute sind.

Der Kosmos verdunkelt sich Hitch zum Kriminalstück. Gegen objektive Unvernunft setzt er die persönliche Vernunft seines Helden, der für einige Augenblicke ein Licht entzündet im Dunkel der Welt. Gesellschaftlicher Irrationalität begegnet er mit kriminalistischer Findigkeit. Er schlägt keine objektivierbaren Lösungen vor für Welt und Fatum, sondern sieht nur Chancen für ein individuelles Überleben dank Wendigkeit und subjektiver Vernunft.

17

In einem Interview nannte Ernst Bloch «Ödipus» den besten Kriminalroman, den er kenne. «Vertigo» (Aus dem Reich der Toten, 1958) ist von ähnlicher Größe. Sensationsreporter Scottie verfolgt einen Gangster über Dächer. Der Gangster springt über eine Straße, Scottie verfehlt und hängt an der Dachrinne über dem Abgrund. Der Polizist, der ihn retten will, stürzt ab. Scotties Augen saugen sich am Abgrund fest. Er muß seinen Beruf aufgeben, denn von nun an leidet er an Acrophobie (Schwindelanfällen, im englischen: vertigo). Er zieht sich — das Muster ist bekannt — zurück. Ein alter Schulfreund drängt ihn, seine Frau zu beobachten, die eine Reinkarnation einer Verwandten zu sein glaubt, die Selbstmord begangen hat. Er fürchte, sie wolle ebenfalls Selbstmord begehen. Madeleine (Kim Novak) wirft sich in die San Francisco Bay, Stewart fischt sie wieder heraus. Langsam verlieben sich beide ineinander. Im Turm einer spanischen Mission kann Scottie ihr jedoch nicht mehr folgen und Madeleine stürzt ab. Über den Verlust seiner Liebe wird Scottie wahnsinnig und kommt wie Balestreros Frau ins Sanatorium. Ein langer Schwenk über San Francisco eröffnet den 2. Akt. Die Kamera schießt runter und holt Scottie aus dem Getümmel der Fußgänger. Auf der Suche nach seiner verlorenen Liebe begegnet er später Judie, die Madeleine ähnlich sieht. Er kleidet und trainiert sie auf Madeleine ein. In einer Rückblende, Judies Gedächtnis, sehen wir: Judie war Madeleine, war eine Attrappe, die Stewart auf den Turm locken sollte, wohin er ja wegen seiner Krankheit nicht folgen konnte. Vom Turm selbst stieß der Auftraggeber seine Frau herunter, die Scottie nie gesehen hatte. Aufgrund eines Amulettes an Judies Hals, die ihn noch immer liebt ohne es einzusehen, identifiziert Scottie sie als Madeleine. Er zerrt sie auf den Turm und schwelgt zynisch-verzweifelt in ihren Bekenntnissen. Da taucht plötzlich eine schwarze Figur auf, Judie tritt einen Schritt zurück und stürzt ab. Ins Licht tritt eine Nonne. Die Schwäche des Helden bedingt sein Universum. Aufgrund seiner Acrophobie wurde er vom Schulfreund als Detektiv ausgesucht. Die Einheit der Identität, Bewußtsein und Wirklichkeit, ist vollkommen gesprengt. Im Spiegel der Ideologien trifft Scottie auf zwei Identitäten und zerbricht. Seine Krankheit macht ihn mitschuldig am Tod von Madeleine und von Judie. Aber auch Judie ist schuldig. Ihre Persönlichkeit war desintegriert: Judie/Madeleine. Sie büßt durch den Tod, Scottie durch den

Verlust beider Lieben, durch den Verlust von Madeleine und Judie. Am Schluß ist er allerdings von seiner vertigo geheilt.

18

Suspicious ist die Welt, in der Hitchies Helden leben: verdächtig. Zweideutigkeit verhüllt die Gesten ihrer Mitmenschen, Erinnerungen lügen, Identitäten werden vertauscht oder vorgetäuscht.

In «Suspicion» (Verdacht, 1941) verdächtigt Joan Fontaine ihren Gatten, Cary Grant, den sie nach einer schnellen Romanze geheiratet hat, daß er sie ermorden wolle. Die Aktionen werden ambivalent: dienen sie einem Mord oder einer Höflichkeit?

Eve in «Stage Fright» (1950) versucht im Taxi im Interesse ihres Freundes Jonathan den Polizeinspektor zu verführen. Am Ende der Fahrt weiß sie nicht, ob es nun gespielte, kalkulierte oder echte Verführung war. Am Anfang des Films zeigt eine Rückblende in der Sicht Jonathans, wie Charlotte, der Revuestar, den Mord begeht, deswegen er verfolgt wird. Am Ende stellt sich heraus, daß er tatsächlich der Mörder ist. Das Publikum hat auf den Falschen gesetzt. Die moralischen Designate haben sich verkehrt, die Korrupte erscheint unschuldig, der Unschuldige ist ein Mörder. Schauspieler, die sie sind, war niemals klar, ob ihre Aktionen echt oder gespielt waren.

19

Meisterstück solcher Ambivalenz und Ambiguität und Meisterstück schlechthin im Hitchcockschen Universum ist «Shadow of a Doubt» (Schatten eines Zweifels, 1943), an dessen Szenario Thornton Wilder mitgearbeitet hat. Es ist Hitchcocks Lieblingsfilm. Onkel Charlie, der in den Großstädten der Ostküste etliche Witwen ermordet haben soll, ist bei seiner Familie in einer kleinen Stadt. Ein Detektiv ist ihm gefolgt. Er läßt sich nicht fotografieren. Der Ring, den er seiner Nichte «Charlie» schenkt, trägt Spuren eines Namens. Die Nichte stürzt die Treppe herab. In der Garage, bei laufenden Motoren eingeschlossen, erstickt sie beinahe. Uncle Charlie hat zur selben Zeit das Radio lauter gestellt. Bei Tisch führt er scharfe Reden: die Banken stehlen das Geld, man soll reiche fette Witwen ausbeuten usw.

Es gibt viele Indizien, aber der Schatten eines Zweifels bleibt. Onkel Charlie stirbt wegen eines Versehens von Charlie unter einem Zug. Charlie ist jedermann. Onkel Charlie ist das Unbewußte, die dunklere Seite von jedermann. Er wird von der Familie als böser Charakter ignoriert: vom bürgerlichen Moralkodex. Für die Familie ist er der lebenswerte Onkel.

Über dem ganzen Film lastet ein Klima der Unsicherheit und Ambiguität, das Hitch durch eine Reihe präziser Details meisterhaft aufgebaut hat. Er ist Hitchcocks ausbalanciertester Film, denn die Position wird nie gewechselt oder gar aufgehoben. Der Skeptizismus hebt diesmal sein Sujet durch ein Happy-End nicht auf. Sein statisches Universum der Unsicherheit und Verzweiflung bleibt grau in grau. Zwischen Schein und Wirklichkeit herrscht keine klare Frontlinie, eher Diffusion. «Shadow of a Doubt» ist der Schatten der Wahrheit im Universum der

Duplizität. Die Wahrheit hat ihren Schatten: die Lüge; das Gute hat seinen Schatten: das Böse; die Ordnung hat ihren Schatten: das Chaos. Das Universum ist duplizitiv.

20

Hitchcocks Individuen vertreten größere Einheiten als sich selbst. Sie sind verantwortlich für andere und stehen für allgemeine Begriffe wie Gut und Böse. Solche Individuen bewegen sich in großen und bedeutenden Schauplätzen, die Anspruch auf Allgemeinheit besitzen.

In «Saboteur» begegnen sich fälscher und echter Saboteur (ein reicher Rancher) auf der Plattform rund um die Fackel der Freiheitsstatue.

In «Foreign Correspondent» (Mord, 1940) fällt der Mörder selbst von der Spitze der Westminster Cathedral, weil das Opfer zufällig wegtrat.

In «Blackmail» findet die Jagd auf der Kuppel über dem Leseraum des Britischen Museums statt.

In «Der unsichtbare Dritte» kämpft Grant auf den Köpfen von Lincoln und Jefferson um sein Leben, das im UNO-Gebäude aufs Spiel gesetzt wurde.

21

Hitchcocks Inszenierungen korrespondieren genau mit seiner Philosophie. Stets transportiert er seine Ideen vollkommen ins konkrete Material. Durch seine Techniken drückt er dem Streifen perfekt sein Temperament, seine Absichten und Ideen auf.

22

«Fortschritt ist eine angenehme Krankheit», schrieb E. E. Cummings in Bitternis. Hitch servierte «Krankheit zum Tode» deswegen in Cellophan-Nylon. Das Dekor verrät es bereits: seine Kunstphilosophie ist die Philosophie der Plakatwelt. Seine Filme vereinigen in sich die Charakteristika «High» als auch «Mass» Culture. Seine Filme sind die vollkommensten Werke der Massenkultur: existieren sowohl als Warenartikel im Tauschverkehr für ein Massenpublikum (Abteilung Unterhaltung) als auch als Kunstwerke für das Individuum. Er ist sich als Entertainer aus, weil er weiß, daß Kunst ohnehin als Ware konsumiert wird. Er schildert die westliche Welt, nachdem er sie mit dem Blick des Pravda-Korrespondenten gesehen hat, mit der Kamera eines Harpers Bazar Fotografen. Er nimmt die Position der Affirmation, weil progressive Tendenzen im Kunstwerk, solange sie nicht auch in der Gesellschaft vorliegen, der Obrigkeit in die Hände spielen sie befrieden trügerisch. Hitch filmt die «Ungeborgenheit des Seins» im Stil von Gesellschaftskritikern. Die Welt seiner Filme ist nicht die reale Welt. Welt ist der Umkreis des bürgerlichen Bewußtseins. Wenn Identität und Verdinglichung Worte sind, dasselbe bedeuten, protestiert Hitch gegen die Verdinglichung. Indem er das Axiom von der Identität negiert, attackiert Hitch die Grundfesten der Identität und bereitet den Boden für die freie Bewusstseinsentfaltung. Denn, so schreibt H.G. Helms, ist das Individuum, es sei mit sich selbst identisch, es die Herrschaft, mit der es sich auch identifiziert glaubt, nicht bekämpfen, ohne in ihr sich selbst zu bekämpfen.»



Wo immer in der Welt über gute Industrieform gesprochen wird, fällt der Name Braun als Beispiel für technisch hochwertige Geräte, die durch ihre äußere Form zeigen, was sie im Grunde sind: präzises Werkzeug in der Hand des Menschen.

Das gilt besonders für den Braun sixtante. Für seine gute Form und vorbildliche technische Verarbeitung erhielt er hohe internationale Auszeichnungen. In ihm sind eine Reihe von Ideen verwirklicht, die zu einem Rasiersystem führten, das die Tiefenwirkung der Naßrasur erzielt, ohne die Haut anzugreifen oder zu verletzen.

Diese Übereinstimmung von guter Form und hoher technischer Leistung ist einer der wesentlichen Gründe für den ungewöhnlichen Erfolg dieses Elektrorasierers.